Felipe Chaimovich*

O balé como movimento do corpo reprimido

A sobrevivência do balé na atualidade pode revelar a trajetória da repressão do corpo ocidental associada a um processo de esquecimento. O fato de a formação de bailarinos profissionais ou amadores ainda ser pautada pelas aulas de balé em diversos tipos de escolas testemunha a manutenção dessa técnica corporal na sociedade contemporânea. Porém, parece obscura a razão para tal sobrevivência, para além de argumentos conservadores visando manter padrões da cultura ocidental. De onde viria essa técnica de disciplina física, cujos movimentos são associados à graça e à facilidade, mas que é aparentemente distinta de todos os demais movimentos corporais do cotidiano?

O balé foi codificado durante o período em que as cortes europeias aceleraram o processo de autocontrole do corpo. Norbert Elias, no livro *O processo civilizador* (1995), compilou trechos de diversos manuais de comportamento do cortesão europeu escritos entre os séculos XIV e XIX, demonstrando como a centralização do direto à violência nas mãos do Estado foi acompanhada por mudanças nos hábitos corporais que tenderam à separação entre os indivíduos, ao aumento dos padrões de nojo e ao domínio das funções involuntárias, como o controle dos esfíncteres. Simultaneamente, houve a repressão aos duelos como forma legítima de expressão individual à violência e a criação das forças policiais urbanas.

O processo descrito por Elias pode ser qualificado como propriamente ocidental. O conceito de Ocidente apareceu com a divisão do Império Romano que, entre os séculos III e IV, separou-se em duas metades: a metade do sol nascente, ou Oriente, e a metade do sol poente, ou Ocidente. Após a queda da parte Ocidental do Império Romano, a parte Oriental cristianizou-se e recolonizou partes ocidentais do antigo Império Romano, implantando o cristianismo na Europa. Em 801, o papa sagrou Carlos Magno como primeiro imperador romano do Ocidente cristão. A posterior subdivisão do Império Carolíngio deu

* Curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Professor titular da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.

início ao sistema de cortes europeias, lideradas por chefes militares que cultivavam a violência como distinção de classe característica da nobreza. Conforme um líder conseguia se sobrepor a seus nobres aliados regionais, obrigava-os a se subordinarem a ele no que concernia ao uso da violência; tal imposição se fazia visível nos hábitos de convivência das cortes ocidentais. Segundo Elias, a corte de Luís XIV foi a principal responsável pela codificação desse processo, pois aliou uma política de Estado a severas imposições de comportamento cortesão, cujo ápice é a etiqueta seguida em Versalhes, fenômeno histórico já indicado pelo autor desde seu livro *A sociedade de corte* (2001).

A educação do corpo do cortesão de Versalhes envolvia aulas constantes de dança. Visando estender a ação do Estado sobre esse campo, Luís XIV criou a Academia Real de Dança em 1661, com o propósito de reunir e codificar o repertório coreográfico da corte. A monarquia francesa já admitira o nexo entre a dança e os estudos acadêmicos desde o século anterior. As primeiras academias da França surgiram sob o impacto das academias florentinas, caracterizadas como grupos de eruditos que se dedicavam predominantemente ao estudo dos *Diálogos* de Platão e de seus herdeiros filosóficos, a partir de 1400. Com o casamento de Catarina de Médici com o rei francês Henrique II, a coroa francesa passou a proteger os primeiros grupos que se autodenominavam *academias*, na metade do século XVI, em Paris. As academias parisienses dedicavam-se à metrificação da língua francesa, paralelamente à metrificação da música francesa; os acadêmicos consideravam que os antigos gregos eram capazes de impor uma métrica matemática à língua e à música, no que concordariam com a importância dada à geometria na concepção de mundo que Platão apresentou no *Mênon* e no *Timeu*. Foi no âmbito do círculo de acadêmicos parisienses que Baldassarino da Belgiojoso coreografou o primeiro *Ballet de Cour*, intitulado "Balé Cômico da Rainha", que foi apresentado na corte, em 15 de outubro de 1581, como um dos 17 entretenimentos que celebraram o casamento da irmã da rainha Luísa de Lorraine com o duque de Joyeuse; nessa peça, os grupos de bailarinos formavam diversas figuras geométricas, como triângulos e círculos. A coreografia de Belgiojoso foi registrada em prosa, seguindo o gênero literário de um livro de posse da família real francesa: uma cópia do tratado de dança *De pratica seu arte tripudii,* de Gugliemo da Pesaro. Esse livro fôra trazido da biblioteca milanesa dos Visconti-Sforza para a biblioteca real de Blois, em 1499, pelo rei francês Luís XII, indo depois para a biblioteca real de Fontainebleau; datado de 1463, foi o terceiro tratado de dança jamais escrito, seguindo-se aos dois primeiros, igualmente produzidos para a corte dos Sforza, na década de 1450. Na corte de Luís XIII, na primeira metade do século XVII, predominava a dança grave, na qual os dançarinos executam um repertório preciso de passos que os conduzem por percursos formando figuras geométricas.

No início do reino de seu filho Luís XIV, a dança grave era praticada por cortesãos pouco habilidosos, contrastando negativamente com o jovem rei, um dançarino prodigioso que, aos 15 anos, brilhava diante de plateias de 30 mil parisienses. Para melhorar a dança na corte, Luís XIV criou a Academia Real de Dança aos 23 anos, constatando: "Vemos poucos, em nossa corte e séquito, capazes de entrar em nossos Balés e noutros divertimentos similares de dança" (Louis XIV, 1663, p. 5). As aulas de dança para os cortesãos serviriam para formar seus corpos, prepará-los para todo tipo de exercícios e para as armas, como a esgrima, além de aperfeiçoarem um repertório de gestos cerimoniais, como a reverência. O padrão de exigência real levou a uma notável melhora no desempenho dos cortesãos ao longo do reinado de Luís XIV, como constata o *Mercúrio Galante*, periódico da corte, comentando a festa do Dia de Reis de 1708: "Seria difícil encontrar em algum Baile […] tantas pessoas que dancem tão bem" (Sem autor, 1708, p. 283). A rotina de aulas de dança constantes foi assim estabelecida no meio da aristocracia francesa, tornando-se padrão de formação corporal para a vida polida em sociedade, tal como explicita o subtítulo de *O mestre de dança* (1725), do professor da corte Pierre Rameau:

> Obra útil não somente à Juventude que quer aprender a bem dançar, mas ainda para pessoas honestas e polidas, e que lhes dá regras para andar direito, cumprimentar e fazer as reverências adequadas em todo tipo de companhia.

Entretanto, Luís XIV também separou a dança de baile e a de espetáculo. Aos 31 anos de idade, o rei interrompeu subitamente sua participação em balés de corte, após estrear em *Amantes magníficos*, em fevereiro de 1670. Talvez por ter perdido a habilidade necessária para brilhar diante de plateias de milhares de súditos, o rei estendeu à nobreza a retirada de cena. O balé de corte caiu instantaneamente em desuso, enquanto passou a predominar o gênero da comédia-balé, a partir de então executado somente por professores de dança, ou seja, profissionais sujeitos aos códigos da Academia Real de Dança. A dança da nobreza foi restringida ao baile, mas, ao longo do século XVIII, houve intercâmbio constante entre as danças de baile da corte francesa e o balé, sendo os professores de dança também bailarinos profissionais. A contradança, por exemplo, chegou da Inglaterra aos bailes da corte francesa em 1684, introduzindo mais figuras em comparação à dança grave. Na contradança, os pares se entrelaçam em jogos de simetria e diferença, desenhando percursos sinuosos, ao invés de privilegiar os passos para formar figuras geométricas, como na dança grave. A contradança apareceu pela primeira vez num balé em 1720 e, até a Revolução, as contradanças de balé foram copiadas nos bailes e vice-versa.

As contradanças tornaram-se conhecidas popularmente e foram praticadas também em bailes fora da corte. Dois fatores colaboraram para tal expansão social da dança. O primeiro foi a concessão de permissão para que se realizassem bailes públicos em teatros de Paris, a partir de 1715; desde então, as plateias desses edifícios eram esvaziadas de mobiliário, tornando-se salões de baile para o público pagante ou gratuito, e tal forma de diversão espalhou-se por diversas cidades da França e, posteriormente, da Europa. O segundo foi a criação do sistema acadêmico de notação coreográfica: Pierre Beauchamp e seu discípulo Raoul-Auger Feuillet inventaram a primeira notação específica para as danças da corte francesa, publicada por Feuillet, em 1700, com o título *Coreografia, ou a arte de descrever a dança por caracteres, figuras e sinais demonstrativos*. Essa notação permitiu o registro de coreografias completas, assim como a transmissão e o aprendizado das danças de baile e de balé por cortesãos e por pessoas estranhas à corte. Assim, ao longo do século XVIII, circulavam nas cidades francesas folhetos impressos com as contradanças da moda em notação coreográfica acadêmica, alimentado os frequentadores de bailes com as últimas novidades.

Na medida em que o aprendizado da dança servia para a preparação para os bailes e para o desempenho polido do gestual social, os usos corporais da corte de Versalhes foram aprendidos pela população que tinha aulas de dança ou que frequentava bailes públicos e privados em Paris ou nas províncias.

O balé só foi definitivamente separado da dança de baile durante a Restauração dos Bourbon ao trono da França, entre 1815 e 1848. No balé *La sylphide*, criado pela Academia Real de Música no início da década de 1830, a sapatilha de ponta foi adotada como calçado predominante das bailarinas, diferenciando-se do calçado regular de danças de baile: no primeiro ato, as bailarinas ainda usam sapatos de baile com salto, mas, no segundo, a sapatilha de ponta é usada por todas. Com a adoção da sapatilha de ponta, as coreografias de balé passaram a obedecer a uma codificação corporal completamente distinta do gestual cotidiano. A coreografia passou, então, a ser gerada a partir de um universo codificado de passos e posições elementares, combinados em figuras. Ao se distanciar do baile, no século XIX, o balé francês mergulhou num universo próprio de movimentos compostos a partir de um repertório proveniente de um momento histórico anterior, pois o balé não seria mais modificado pela relação dinâmica com as danças de baile. Assim, o balé fechou-se sobre a própria linguagem coreográfica.

A separação entre a dança de espetáculo e a de baile teve como consequência a manutenção de hábitos característicos do Antigo Regime no corpo de bailarinos de balé. Um exemplo da sobrevivência desse gestual arcaico é o rígido alinhamento entre ombros e bacia, efeito do uso do corpete espartilhado de corte, chamado de *grand habit*. O corpo do cortesão de Versalhes era disciplinado desde cedo para evidenciar tônus constante de suas partes, evitando a *molesse,* considerada inconveniente: as crianças da nobreza francesa do Antigo Regime eram submetidas ao uso de um rígido

corpete, prefigurando a silhueta que deveria ser mantida para portar a indumentária adulta. Mesmo sem usar o corpete, os bailarinos passaram a fortalecer a musculatura dorsal e a abdominal para manter imóvel o quadrilátero definido pelos ombros e pela bacia.

Ao longo do século XIX, acentuou-se a distinção entre o treinamento corporal do balé e os hábitos sociais ocidentais. Desse modo, produziu-se um esquecimento das causas que levaram à codificação das posições elementares do balé por Beauchamp, respeitando originalmente os hábitos corporais da corte de Versalhes. Assim separado dos gestos do cotidiano, o balé gerou os métodos de ensino dominantes, baseados nas escolas estatais de dança das diversas cortes europeias. Uma das principais seguidoras do balé acadêmico francês foi a Escola Imperial de Balé de São Petersburgo; a Rússia combateu Napoleão e apoiou a restauração dos Bourbon, reagindo à ameaça contra as monarquias europeias e conduzindo uma política predominantemente conservadora durante o século XIX. A excelência do balé imperial russo atraiu grandes bailarinos, como Agrippina Vaganova (1879-1951), Enrico Cecchetti (1850-1928) e Georges Balanchine (1904-1983), a São Petersburgo. Eles três inventaram métodos próprios de ensino que, embora tenham divergido da codificação canônica, permaneceram como variantes do balé clássico e tornaram-se dominantes no século XX.

Por outro lado, desde o final do século XIX, bailarinos e coreógrafos– como Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Rudolf Laban (1879-1928) e Mary Wigman (1886-1973)– reagiram ao balé clássico por meio do desenvolvimento de repertórios alternativos de elementos de composição coreográfica; para eles, o balé passou a ser considerado uma força repressora, contra a qual reagia uma dança modernizada. Entretanto, a disciplina das aulas de balé não foi abandonada na formação do bailarino moderno. Os métodos de Vaganova, Cecchetti e Balanchine, somados ao método da Academia Real de Dança da Grã-Bretanha, todos derivados do balé francês, mantêm-se como parâmetro de educação e treinamento de bailarinos até hoje, mesmo dos que praticam formas modernizadas de dança ocidental. Na América Latina, um grupo como a São Paulo Companhia de Dança alia um repertório de coreografias contemporâneas a uma rotina diária de aulas de balé clássico, além de incluir obras consagradas em suas temporadas; a base clássica na formação da Companhia é tão relevante que são convidados regularmente coreógrafos de outros grupos para montagens de peças consagradas: assim, Mario Galizzi, que foi diretor artístico do Balé Estável do Teatro Colón, dirigiu a montagem de *La sylphide*, em 2014, e a diretora do Balé de Santiago do Chile, Marcia Haydée, dirigiu a montagem de *O sonho de Dom Quixote*, em 2015.

A manutenção do balé como codificação seminal da dança ocidental evidencia a permanência de uma técnica de repressão corporal em seu auge, quando as forças de autocontrole corporal características da corte de Versalhes moldaram as normas acadêmicas. O sentido sociopolítico da força repressora foi, contudo, esquecido por causa do distanciamento entre o balé e as danças de baile, que continuaram a acompanhar as mudanças da história social do corpo. Assim, o balé associa-se ao sentimento da nostalgia, pois traz consigo a ausência de um sentido coletivo perdido, embora o corpo treinado do bailarino continue exprimindo o suprassumo da movimentação ocidental polida.



Referências

Arout, G. (1957). *Diccionaire du ballet moderne.* Paris: Hazan.

Beaussant, P. (1999). *Luis XIV artiste.* Paris: Payot.

Elias, N. (1995). *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar.

Elias, N. (2001). *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar.

Guilcher, J. M. (2003). *La contredanse: Un tournant dans l'histoire française de la danse.* Bruxelas: Complexe et Centre National de la Danse.

Leferme-Falguières, F. (2011). Corps modelé, corps contraint: Les courtisans et les normes du paraître à Versailles. In C. Lanoë, M. da Vinha e B. Laurioux (ed.), *Cultures de cour, cultures du corps* (pp. 127-150). Paris: PUPS.

Louis XIV (1663). *Lettres Patentes du Roy, pour l'etablissement d'une Academie Royale de Danse en la ville de Paris.* Paris: Pierre le Petit. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j/f1.image

Rameau, P. (1725). *Le maître à danser.* Paris: Jean Villete. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z/f1.image

Sparti, B. (1995). Introduction. In G. Ebreo da Pesaro, *On the practice or art of dancing* (pp. 5-22). Oxford: Clarendon Press.

Sem autor (1708). *Mercure Galant.* Paris: Michel Brunet.

Yates, F. (1996). *Les académies en France au XVIe siècle*. Paris: PUF. (Trabalho original publicado em 1947).